

pectador se veía compelido a renunciar a la pasividad.

Lo esencial, sin embargo, no era la controversia entre el gesto y la voz. Por vías diferentes, a través de la renovación del discurso escénico o mediante el texto literario, el debate de la contemporaneidad pasaba por revisión de la cultura nacional. En la escena y en las palabras se reflejaban dos formas de escrituras. Ya habían pasado los tiempos del rescate de las tradiciones marginadas, como también aquellos en que lo nuevo y lo viejo se contraponían a la manera de polaridades inconciliables. La memoria, el recuento, eran carne viva del presente, integraban un terreno movedizo en el que se va acercando la inmediatez. Así Penélope sigue tejiendo y destejiendo la imagen de su identidad.

Al iniciarse la década de los noventa, el teatro cubano ha transitado por un largo debate entre el mundo de las ideas y la escena. En una primera etapa, la confrontación entre los nuevos valores y aquellos que estaban periclitando estuvo animada, desde la instancia teórica por el replanteamiento de la relación con el espectador, por la reflexión acerca de la función del teatro y por la revalorización

de una perspectiva cultural tercermundista. Con el andar del tiempo, la propia praxis escénica asumió, desde dentro, el debate conceptual que le correspondía, tanto en el plano de la creación artística, como en lo concerniente a una indagación más amplia acerca del problema de la identidad, sin abandonar por ello la continuidad de una crítica social que había comenzado a apuntar desde la década de los sesenta y se reafirmaba en los setenta, en particular con textos paradigmáticos de la dramaturgia del Escambray.

El tema de la identidad ha dejado atrás el acercamiento costumbrista o folklorizante. Se remite al hombre, a su destino y al modo de asumir el devenir histórico. Desde el aquí y el ahora, los jóvenes teatristas de Santa Clara buscan la continuidad de un gesto, una vez cumplida la misión encargada a David. Antes, *Las perlas de tu boca*, del grupo Buendía apuntaba hacia la recurrencia de los ciclos, en una mirada vuelta hacia la república neocolonial, crítica respecto al pasado, pero también insatisfecha en relación con el presente. El trazado de la historia, con insistencia cada vez mayor, abandona la reconstrucción del acontecimiento para apelar a la dimensión imaginaria, entre-

gada por la creación artística. El uso de la intertextualidad se integra a un aparente juego especular, que mucho tiene en realidad de recomposición de los sistemas de referencia. Después de haberse apropiado de Milanés, Estorino acude a *Cecilia Valdés*, un texto paradigmático de la literatura cubana, uno de los mitos esenciales instalados en nuestra conciencia nacional. Ya no se trata de un texto escrito sobre otro, sino de un homenaje destinado a la vez a socavarlo y a dinamitarlo, a poner en evidencia lo que en Villaverde permanecía oculto. Con *Perla marina* y *Santa Cecilia* de Abilio Estévez aflora un país soñado por la literatura, sorprendentemente cercano por su fijeza intemporal del mundo forjado por los pintores de la primera vanguardia cubana. El motivo de la identidad está atravesado por el conflicto del tiempo, de la vida y la muerte, de lo eterno y lo perecedero. La historia, entonces, se ha trasladado en memoria. En las difíciles circunstancias que vive Cuba, el teatro es un espacio para el debate de ideas, convoca a la reflexión, incita a un necesario proceso de autorreconocimiento. Persigue la imagen de una identidad siempre abierta a la reformulación y al enriquecimiento.

## Un espacio de vida

Por Esther Suárez Durán\*

**C**orre el año 1995. El séptimo del «período especial», denominación oficial que recibe la difícil situación económica que vive el país desde 1989. Políticos y estudiosos de la economía prevén a partir de ahora una reanimación. Atrás quedarán los años 93 y 94, dos de las etapas más complejas de esta nueva circunstancia.

Sin embargo, en 1994 las puertas de cristal de una de las más conocidas instalaciones teatrales de la capital saltaban en pedazos ante el empuje de un público ansioso por contemplar los espectáculos de Eugenio Barba y su Odin Teatret.

Antes, 1993 había sido testigo de la respuesta avasalladora del público ante la convocatoria del Festival Internacional de Teatro de La Habana de ese año.

A todos, extranjeros y cubanos, nos conmovió por igual la entusiasta presencia de un público que en medio de los rigores cotidianos que suponen las condiciones del país, se sobreponía al tórrido clima

de septiembre y desafiando la ausencia del transporte colectivo, se movilizaba a pie, desde las más inimaginables distancias, para colmar cada día, en todos los horarios previstos, los más disímiles espectáculos.

¿Era ello algo eventual, fruto de la publicidad, del ansia de conseguir un status, o la expresión de una conducta esnob? ¿Acaso hay tantos esnobs concentrados en La Habana?

Pasado el Festival y hasta la actualidad, cada tarde o noche de representación el público acude puntual a la cita. Los teatristas cubanos, siempre inconformes, siempre empeñados en un futuro mejor, continúan planteando insatisfacciones y reclamos de cualquier índole, pero ni uno sólo de ellos se lamenta por la ausencia de público a sus espectáculos.

Pese a la epopeya heroica que significa el diario vivir de la Isla, la vida cultural prosigue su ritmo y evidencia, incluso, en algunos sectores de la creación artística signos de indudable vitalidad y optimismo. En este contexto de tenaz resistencia, La Habana convoca para este año la séptima edición de su Festival de Teatro.

¿Qué espectáculos se pueden ver en el país? ¿Qué clase de público asiste al teatro?

Creo que la primera y más parecida característica del teatro cubano hoy es su diversidad, la coexistencia de una variadísima gama de tendencias, estilos, modos de hacer en la escena, que tiene por base la existencia de un gran número de agrupaciones o proyectos artísticos funcionando en los más disímiles espacios.

Por su parte, el público teatral muestra en sus estratos una configuración similar a la que comenzó a registrarse en los ochenta, como si aquella composición naciente se hubiera ido afirmando.

En principio, hay que decir que en él aparecen todos los sectores poblacionales del país, en correlato con la diversidad de opciones que despliega la escena cubana. Se mantienen en alto número, los profesionales e intelectuales y continúan creciendo como una avalancha incontenible, la presencia de los más jóvenes. Son ellos quienes integran, en su mayor parte, el público teatral de hoy.

En las conclusiones de una investigación culminada a comienzos de la década afirma-

\* Investigadora teatral.



"El Público", de Federico García Lorca. Dirección: Carlos Díaz. Teatro El Público. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).

ba que me parecía ocioso insistir desmesuradamente en la aspiración de hacer del teatro un arte de mayorías, tomando en cuenta la tradición cultural nuestra, donde la música, el cine y los medios han ocupado siempre lugares de privilegio en la preferencia de la población, así como la propia naturaleza y esencia del arte teatral que incluye, entre otros rasgos una relación difícil con la publicidad y la imposibilidad de que sus producciones sean difundidas a través de los medios electrónicos, so pena de modificar sustancialmente su especificidad al eliminarse la ocasión de vivir la experiencia teatral.

No obstante y aunque la música, el cine y la televisión continúan acaparando las preferencias del público, el número de espectadores teatrales va en aumento. Miles y miles de personas, en particular en estos años difíciles de la vida en el país, buscan y disfrutan el tipo de experiencia estética que brinda el teatro.

Y lo más interesante es que a la par, au-

menta también el número de espectadores comprometidos, pues si algo sorprende una y otra vez al extranjero que nos visita, es el alto nivel del público teatral cubano. Se trata de un público inteligente, extraordinariamente sensible, que sanciona con su actitud los productos de más alta calidad, que premia con su entusiasmo los proyectos más audaces, que busca y solicita el juego de descodificación y reconstrucción que le proponen las experiencias más novedosas. Es un público, en fin, que permite sin lugar a dudas, las pruebas, experimentos e indagaciones que llevan a cabo nuestros más inquietos artistas.

En una palabra, para hacer un teatro de riguroso compromiso artístico, ya no hay que buscar un público fuera de Cuba. Nuestros hombres de teatro viajan, trabajan en espacios internacionales y regresan con el reconocimiento de la crítica especializada de allende los mares, con lauros y premios en los festivales, pero siempre ávidos de reiniciar el intercambio con el público cubano.

¿Qué posibilita la existencia de este público? Por descontado que la base de todo el fenómeno radica en el sistema de educación cubano y que su contexto más general se encuentra en la propia vida política del país. El hombre cubano es, en efecto, un hombre político, un individuo que de variadas formas participa de la política, aunque sólo sea -en los casos extremos- para comentarla entre amigos o en familia.

El período histórico vivido posteriormente al triunfo revolucionario ha formado un ciudadano que no concibe, no sabe, no puede vivir al margen de la vida del país. Es un hombre actualizado y forjado en una cultura del debate, presto a emitir criterios. Es un dialogante ideal para el teatro.

El otro factor concurrente en la preparación y animación de este público es, por supuesto, el arte teatral mismo. Su historia más reciente propicia elocuentes indicios.

En una hermosísima espiral las insatisfacciones expresadas por los teatristas du-

rante su fecunda reunión de 1967<sup>1</sup> obtienen hoy día las anheladas respuestas a nivel del panorama total de la escena nacional.

Sin lugar a dudas la provocadora experiencia del proyecto Escambray -iniciada justamente en 1968- consiguió sus resonancias en la vida teatral cubana.

De manera explícita, la vanguardia Escambray quebró lanzas en pos de una nueva relación con el público, sin desestimar para ello ningún recurso.

Sus resultados no dejaban incólume al teatro cubano. En principio, fuera para regirlo o para demistificarlo, la acción aparentemente localizada en una zona geográfica del país comenzó a perturbar la escena cubana en otras coordenadas espaciales.



*"Parece blanca".*

**Autor y director: Abelardo Estorino. Hubert de Blanck. Cuba. (Foto: Lessy Montes de Oca).**

Con posterioridad se fue produciendo una distensión entre dos modos de hacer que eran a su vez la polarización de disímiles quehaceres y que de forma más bien artificial que real, estuvieron una vez enfrentadas. Me refiero al llamado «teatro nuevo cubano» -cuyo paradigma era el Teatro Escambray- y al denominado «teatro de sala».

Entre ambos comenzó a darse un intercambio sutil, una asimilación enriquecida de códigos, recursos, hallazgos. Proceso en el que las nuevas características que asumía un público en constante evolución, como ser inmerso en el desarrollo socioeconómico y cultural del país, más el público potencial, el hombre a ganar para la experiencia teatral, resultaron la brújula determinante.

Si bien el proyecto Escambray significó una llamada de alerta sobre las nuevas con-

diciones que tenía ante sí el teatro cubano, y su praxis es uno de los vectores del desarrollo del teatro en Cuba, el otro vector a no desestimar es el trabajo creador que se continúa realizando en los espacios tradicionales de la representación. Las características del público urbano a quien fundamentalmente este trabajo se dirigía posibilitó también la búsqueda y la experimentación, en la que no pueden desconocerse ya durante esta etapa la presencia de los estímulos procedentes del «nuevo teatro».

En un movimiento dialéctico los hallazgos de estos conjuntos nutrieron, a su vez, la praxis artística que tenía lugar en los nuevos espacios.

La experiencia del Escambray también evidenció de modo muy nítido las relaciones entre el teatro y el estado específicas para las circunstancias nuestras: puso en claro el espacio del teatro dentro de la crítica que nuestra propia sociedad genera.

Así la dramaturgia cubana de finales de los ochenta y de la década que vivimos, ya sea como trabajo autoral al estilo tradicional o como elaboración de un texto espectacular que incluye el texto literario escrito desde el escenario, presenta con Abelardo Estorino, Alberto Pedro, Carlos Díaz, Víctor Varela, Marianela Boán y las producciones del Buendía, entre muchos otros, un teatro de sostenida vitalidad que propone y discute artísticamente temas medulares de nuestro ser nacional inscritos en nuestra más compleja contemporaneidad y recibe la acogida entusiasta del público.

Junto a la plástica y a la cinematografía, es el teatro cubano un fiel cronista de estos años, con la particularidad de que por su naturaleza, brinda a los públicos frente a la plástica, la oportunidad de una experiencia colectiva, y frente al cine la de un diálogo vivo y enriquecido.

Por su parte, la puesta en escena muestra un quehacer al tanto de los lenguajes teatrales de vanguardia, donde detrás de un proceso de asimilación crítica de mestizaje, es posible reconocer los nuevos estilos y códigos que caracterizan a la creación teatral más contemporánea.

No obstante la novedad, y por tanto la dificultad que ofrece, los públicos se empeñan en correr, junto a los creadores, estas aventuras de descubrimientos que proponen a sus destinatarios un juego más activo e interesante de participaciones y complicidades en la amplitud de sugerencias que trae el discurso, en la polisemia del lenguaje desde la propia estructuración del espectáculo, en el aparente hermetismo de un código que funciona como provocación y consigue el empeño y el disfrute en su apropiación.

El fenómeno más interesante es que el asunto trasciende ahora también al teatro

dirigido a los niños y adolescentes. Es el fin de la inercia y la fructificación en los más jóvenes discípulos de la labor de aliento y búsqueda incansable de los maestros.

Un amplio espectro de producciones rigurosas e inquietantes se va desplegando en esta zona, donde se reconocen -con audacia increíble que quiebra en pedazos todo estereotipo en torno a este teatro- los mismos lenguajes de vanguardia, las mismas indagaciones en el trabajo actoral, similar mirada crítica e irónica a la que encontramos en las puestas en escena dirigidas al receptor adulto.

Con desenfado y agudeza se revitalizan textos clásicos, se elaboran nuevos textos, se exploran a fondo las posibilidades del muñeco. Todo ello animado por un público de niños y adultos que disfrutaban hasta el delirio cada línea del texto, cada gesto del actor, todas y cada una de las ternuras y sorpresas que el muñeco les depara.

La importancia que supone esta reanimación en el teatro para niños radica, esencialmente, en el lugar que aquél ocupa en la preparación de los futuros espectadores adultos, y en la contribución que a su vez significa en la formación de sus destinatarios como hombres del mañana.

Lo altamente paradójico es que todo este movimiento en lo teatral, tiene lugar justamente durante las circunstancias del «período especial», bajo las condiciones de vida más complejas que ha experimentado la Isla en los últimos treinta y seis años, como si ante la escasez material se pusiera en acción una dinámica de equilibrio que apelara a crear la abundancia en la zona libérrima del espíritu. Todo ello como una afirmación de vida, de la identidad propia.

Tal vez ahora, más que nunca antes, el teatro exalta su carácter de fiesta, su carácter lúdico propio. Reconoce su espacio de reinención, de crítica y también de utopía. No se trata de verlo como un refugio, ni para los creadores, ni para su público y mucho menos como una evasión, sino como la feroz decisión de vivir la vida que se tiene por delante.

A la luz de la actualidad cubana, las tesis de una de las cimas más altas del pensamiento filosófico, aquellas que plantean la satisfacción de las necesidades primarias de la existencia como base para el acceso a los gestos del espíritu, tal vez merezcan unos comentarios, pues para el hombre de la Isla el arte deja de ser un lujo, un exceso, para integrarse a las necesidades de primer orden, como aquella que lo devuelve a su humanidad en tanto creador o recreador de un producto legítimamente humano.

Mayo, 1995

<sup>1</sup> Me refiero al Seminario Nacional de Teatro.